
Participant ou amateur ?

Réflexion autour du travail de Maria La Ribot

Emily Lombi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2321>

DOI : 10.4000/doublejeu.2321

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 25-35

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Emily Lombi, « Participant ou amateur ? », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2321> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2321>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

PARTICIPANT OU AMATEUR ?

RÉFLEXION AUTOUR DU TRAVAIL DE MARIA LA RIBOT

Alors que de plus en plus de metteurs en scène ou chorégraphes invitent des personnes non professionnelles débutantes dans leurs spectacles, un flou entoure ces figures scéniques portant communément le nom de « participants » mais étant trop souvent confondues dans l'usage du mot avec la figure de l'amateur. Or, amateur et participant représentent deux réalités à distinguer, même s'il n'est pas toujours aisé de fixer les critères exacts départageant ces deux catégories. Cette difficulté est renforcée par la critique journalistique qui, en utilisant de façon récurrente le terme « amateur » pour parler des « participants », brouille les significations et renforce la confusion, comme le soulignait déjà Marie-Madeleine Mervant-Roux en 2012 dans un article au titre évocateur : « Non, le “participant” n'est pas un amateur »¹. Aussi prolongerons-nous cette réflexion en prenant appui sur le travail de Maria La Ribot, danseuse, chorégraphe et performeuse, proposant, en lien avec sa pratique et ses origines espagnoles, une autre terminologie pour parler du « participant », pouvant aider à mieux saisir la spécificité de cette matière vivante. Enfin, pour conclure ce préambule, il est important de préciser que cette analyse découle d'une expérience de terrain que j'ai pu mener comme participante à une création de Maria La Ribot, *PARAdistinguidas*, présentée en 2012 au théâtre du Phénix, à Valenciennes². Avec ce projet, l'artiste poursuit son travail entrepris à partir des années quatre-vingt-dix autour des questions relatives à la relation artiste-spectateur, mais aussi à l'apport du participant dans un spectacle, comme en témoigne *40 Espontáneos* (2004) dans lequel seul un groupe de participants était présent sur la scène. Or, comme nous le verrons, dans

-
1. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Non, le “participant” n'est pas un amateur », propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux, *L'Observatoire*, n° 40, 2012, p. 13-15.
 2. La première a eu lieu en 2011 au théâtre de Haute-pierre à Strasbourg avec d'autres participants.

PARAdistinguidas, c'est en faisant se côtoyer tout au long du spectacle artistes professionnels et participants que La Ribot donne à penser plus particulièrement le statut et la poétique de cette figure scénique.

REDÉFINIR LES TERMES

Avant d'analyser le vocabulaire employé par La Ribot, il convient de mentionner la difficulté de trouver une définition rigoureuse des mots « participant » et « amateur » si l'on tente de cerner leur signification dans le champ du spectacle vivant. En effet, alors que le premier réflexe est de se tourner vers les dictionnaires spécialisés, tel le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, force est de constater qu'au sein de ses différentes éditions (1980 ; 1987 ; 1996 ; 2002)³, aucune entrée n'est consacrée au mot « amateur », tandis que seule l'entrée « participation », avec une note « voir *réception* », entretient un lien grammatical avec le mot « participant ». Il faut regarder du côté du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, établi sous la direction de Michel Corvin (1991), pour voir apparaître le terme « amateur », bien qu'il ne fournisse pas d'informations sur celui de « participant » en tant que figure scénique. Il en va de même pour la quatrième⁴ et dernière édition de ce dictionnaire datée de 2008 qui, par ailleurs, accorde de nouveau une entrée à celui d'« amateur », revue, augmentée et rédigée par différents collaborateurs dont Marie-Madeleine Mervant-Roux qui écrit :

On ne parle (en français) de « théâtre amateur » que depuis les années 1950, on disait jusque-là « théâtre d'amateurs », selon une tournure datant du siècle des Lumières. [...] Mais pour qu'une activité dramatique relève du théâtre d'amateurs (ou « amateur »), trois conditions sont exigées, en dehors du caractère non lucratif : a) le jeu dramatique, s'il n'est pas le seul objectif, ne doit pas être instrumentalisé ; b) la structure doit être autonome ; si des professionnels interviennent, c'est à l'intérieur de celle-ci ; c) les participants doivent avoir la perspective de présenter leur travail théâtral devant un public. C'est sur cette triple base que peut se mesurer la vitalité amateur⁵.

3. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 1^{re} éd., Paris, Éditions sociales, 1980 ; 2^e éd., Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987 ; 3^e éd., Paris, Dunod, 1996 ; 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2002.

4. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Michel Corvin (dir.), 1^{re} éd., Paris, Bordas, 1991 ; 2^e éd., Paris, Bordas, 1995 ; 3^e éd., Paris, Larousse-Bordas (In extenso), 1998 ; 4^e éd., Paris, Bordas, 2008.

5. Marie-Madeleine Mervant-Roux *et al.*, « AMATEUR (le théâtre) », in *ibid.*, 4^e éd., p. 73.

Cette définition s'inscrit dans la continuité des travaux entrepris, à partir des années quatre-vingt-dix, autour de la question du théâtre des amateurs par un groupe de chercheurs, d'universitaires et de praticiens amateurs, ayant abouti, en 2004, à la publication de l'ouvrage collectif intitulé *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Outre un état des lieux mettant en évidence le retard d'études consacrées à la figure de l'amateur, Marie-Madeleine Mervant-Roux revient dès les premières pages d'introduction sur les différentes acceptions du mot « amateur » au fil de l'histoire et de l'usage. Si nous ne pouvons restituer l'intégralité de l'analyse et sa richesse, nous mentionnerons pour notre propos que :

Faire du théâtre en amateur, ce n'est donc pas faire le même théâtre que le professionnel, gratuitement et plus gauchement. C'est sans doute avoir moins de « métier » puisque, statistiquement, l'expérience est bien moindre. C'est, sans doute, ne pas en vivre, et ne pas même le tenter. Mais l'écart décisif concerne *la nature de la scène dramatique où l'on joue, sans solution de continuité avec la scène du social*⁶.

La notion d'expérience soulevée ici est une des premières données tangibles pour cerner les disparités entre amateur et participant, car, comme l'explicitent Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux dans la présentation de l'ouvrage *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, publié en 2011, « l'amateur n'est pas un débutant (il peut l'être ; il peut aussi avoir des années d'expérience) »⁷. À cette expérience préalable se recoupe l'idée d'inclinaison, de goût prononcé, voire de passion, l'étymologie du mot « amateur », du latin *amator*, renvoyant à la notion d'amour. Sur ce point, il suffit de lire les pages de *Ma vie dans l'art*, l'autobiographie du metteur en scène russe Constantin Stanislavski, pour voir avec quelle passion la famille Alexéev (le vrai nom de Stanislavski) s'adonnait à la pratique du théâtre amateur ; tous les membres étaient « possédés par l'amour du théâtre, que nous qualifiâmes même de théâtrophilisme »⁸, écrit-il en évoquant ses souvenirs

-
6. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », in *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 2004, p. 14.
 7. Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Présentation », in *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Montpellier, L'Entretemps (Champ théâtral), 2011, p. 15.
 8. Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, trad., préface et notes de Denise Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'homme (Théâtre XX^e siècle), 1999, p. 66.

d'enfance. Ainsi, l'amateur de théâtre pourrait être celui qui est atteint de « théâtrophilisme », c'est-à-dire d'un attrait réel pour le théâtre à partir duquel il est possible d'acquérir un savoir dans ce domaine. Dans *La Vie à l'envers* d'Alain Jessua (1964), c'est aussi dans le sens de « connaisseur » qu'est employé le mot « amateur » par un agent de surveillance d'un parc qui, surprenant Jacques, le protagoniste du film, en train de scruter un arbre, lui dit avec enthousiasme :

Oh je vois que vous êtes un amateur, c'est un de nos plus beaux spécimens, ce *catalpa* commun, dit *catalpa bignonioides*, croît à l'état sauvage le long des cours d'eau du sud de l'Amérique. Le *catalpa* a été introduit en France en 1790 [...].

Jacques ne répond pas, car, justement, il n'est pas un amateur, un connaisseur, comme le suppose l'Agent ; il flâne simplement dans les rues parisiennes et apprend à redécouvrir le monde en analysant les plus infimes détails des objets, des murs ou d'un arbre. À l'inverse de Jacques, qui est dans la pure contemplation jouissive des choses et de la nature, l'Agent, lui, est un amateur ; c'est un passionné et un fin connaisseur, comme peut l'être l'amateur de théâtre qui, de surcroît, allie bien souvent à sa passion et à sa connaissance une pratique dont le travail suppose un engagement, la plupart du temps sur la durée, au sein d'un groupe ou d'une compagnie ayant pour objectif de servir le théâtre, mais sans volonté d'en faire un métier. Or, et nous le verrons, les artistes qui invitent des non-professionnels à intervenir dans leurs spectacles, telle La Ribot, ou encore Romeo Castellucci, ne les choisissent pas en fonction de leur connaissance ou de leur pratique préalable. Et pour cause, le recours à ces non-professionnels n'a pas trait à leur capacité à interpréter un personnage ou à raconter une histoire mais concerne plutôt la possibilité d'un jaillissement du réel⁹ au sein du spectacle par l'acte de faire et non par celui de « jouer », et ce, en rupture avec le théâtre dramatique. « Présenter » des corps dans l'espace, et non incarner ou représenter des personnages, semble en effet être le dessein des artistes faisant appel aux participants, ces volontaires non professionnels, recrutés majoritairement par le biais d'une petite annonce avec un souci d'hétérogénéité des profils, comme en témoigne le projet *PARAdistinguidas* mené par La Ribot et dont nous allons à présent évoquer l'expérience.

9. Le terme « réel », tout comme celui de « réalité » utilisé à la suite, est ici à comprendre comme ayant trait à ce qui est extérieur à l'aire de jeu (fiction).

PARAdistinguidas

Initié en 2011, le projet *PARAdistinguidas* prolonge le travail entrepris par La Ribot en 1993 autour de la création d'une série de courts *solis*, de trente secondes à sept minutes chacun, performés par l'artiste elle-même et portant le nom de *Pièces distinguées*, en référence aux *Trois valse distinguées du précieux dégoûté* d'Erik Satie. Présentées tour à tour dans des galeries, des théâtres ou des musées, ces pièces, vendues à des « propriétaires distingués », interrogent le marché de l'art, la relation entre performance « *live* » et œuvre d'art, le rapport aux objets du quotidien mais aussi l'attitude du spectateur-consommateur, la nudité ou encore le corps comme véhicule d'idées. Ces thématiques sont revisitées dans *PARAdistinguidas*, pièce conçue à partir de la juxtaposition de différentes pièces distinguées, mais qui, cette fois, ne sont pas exclusivement exécutées par La Ribot puisqu'elle s'entoure à présent de quatre danseuses professionnelles et de vingt « participants » volontaires, recrutés de ville en ville, comme ce fut le cas à Valenciennes, en 2012, dans le cadre du festival Latitudes contemporaines, au théâtre du Phénix, où l'artiste était invitée. Aussi, l'annonce à partir de laquelle La Ribot a pu composer son groupe de participants était la suivante :

Nous recherchons 20 figurants / amateurs (homme et femme) de 18 à 60 ans, en bonne forme physique, en capacité de concentration, ayant une pratique en danse ou en théâtre (pas de niveau professionnel requis !) et curieux d'expérimenter les nouvelles formes de la création contemporaine¹⁰ !

Rédigées ou non par La Ribot¹¹, ces lignes posent question et réitèrent l'amalgame entre amateur et participant. Quant au terme « figurants », là encore, force est de devoir le discuter. Mais avant de nous y attarder, focalisons tout d'abord notre attention sur l'écart entre les propos de l'annonce et la réalité du projet, l'expérience de terrain montrant que La Ribot a recherché des profils divers, majoritairement inexpérimentés, c'est-à-dire loin de la figure de l'amateur. Parmi le groupe des vingt volontaires, il est en effet à noter que seul un tiers des participants avait déjà une expérience de la scène (cours de danse ou de théâtre). Au moment du projet, leur activité

10. Lors des premiers échanges avec le théâtre du Phénix, nous avons reçu un courriel rappelant l'annonce. Nous la restituons ici.

11. Une demande a été formulée au directeur de la communication du théâtre du Phénix afin de savoir qui avait rédigé l'annonce. Dans sa réponse, il écrit qu'habituellement l'artiste explique précisément ses attentes à l'équipe en charge de rédiger par la suite l'annonce, ce qui, selon ses propos, a certainement été le cas avec La Ribot, même s'il mentionne ne pas avoir d'informations précises à ce sujet.

salariale ou extra-salariale n'avait néanmoins plus aucun lien avec une quelconque pratique artistique pouvant s'inscrire sur la durée, si ce n'est une ou deux exceptions. Pour la majorité, l'expérience était donc inédite, comme le révèlent les propos des volontaires qui, dès le premier jour de rencontre, se sont présentés un à un ; parmi eux, un professeur des écoles, une ingénieure, une commerciale, un étudiant, etc. Si le parcours des uns et des autres atteste que La Ribot n'a pas privilégié des « amateurs » pour composer son groupe de non-professionnels, le travail effectué avec elle et ses danseuses professionnelles (Anna Williams, Marie-Caroline Hominal, Ruth Childs, Laetitia Dosch) permet d'en comprendre les raisons.

D'une durée de deux jours, cette préparation consistait à expliquer le projet aux participants, à les échauffer physiquement à travers l'exécution d'exercices de *training* (étirements, etc.), et à leur apprendre des gestes et des déplacements. Au sein des différents tableaux qui composaient le spectacle, les participants avaient pour tâche de déambuler dans l'espace, de disposer ou de ramasser des objets sur le plateau, d'imiter, en file indienne, les gestes chorégraphiés des danseuses professionnelles, ou encore de répondre par des actions physiques simples et semi-improvisées aux directives données. Très courte, la préparation ne s'apparentait nullement à un travail de répétition sur un texte dramatique et ne visait pas la justesse d'une quelconque interprétation ou performance. De fait, la brièveté de ce travail préparatoire correspondait à la volonté de La Ribot de ne pas obtenir une précision maximale de la part des participants, et ce, au profit d'un acte non figé, empreint d'une certaine fraîcheur et audace, celle d'investir un plateau auprès de danseuses professionnelles avec pour seul filet la motivation, la concentration, et surtout la mémoire, l'intelligence du corps face à des gestes appris la veille ou l'avant-veille. Nul doute que le contraste entre la maîtrise technique des danseuses professionnelles et la fragilité technique des participants devait être saisissant pour les spectateurs qui ont assisté à la représentation donnée au théâtre du Phénix à l'issue du *workshop*. Mais là ne semblait pas être l'objectif. Ce qui paraissait davantage intéresser La Ribot concernait cette possibilité de questionner le lien entre comportement quotidien et comportement extra-quotidien de la scène¹², et celui entre réalité et fiction, d'où le recours privilégié à des « novices ». En effet, en tant qu'inexpérimenté, le participant est à même d'établir un pont entre spectateurs et professionnels, injectant et véhiculant sur la scène une part

12. Nous reprenons ici la distinction établie par Eugenio Barba, lequel explique qu'il existe une différence entre la manière dont nous utilisons notre corps dans la vie quotidienne et celle dont nous l'utilisons dans les situations de représentations organisées. Voir Eugenio Barba, *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps (Les voies de l'acteur), 2004, p. 40.

de réalité ordinaire à travers une action, certes théâtralisée, voire ritualisée, mais portant les traces de la quotidienneté. Vierge de toutes marques théâtrales de jeu, le participant est porteur d'une énergie particulière propre à la temporalité ordinaire qui, avec tout ce qu'elle contient d'imprévu et d'incertitude, peut soudainement faire irruption sur le devant de la scène. Autrement dit, parce qu'il n'est ni professionnel, ni amateur, de par son innocence vis-à-vis de la pratique théâtrale, le participant devient un idéal dans le désir de réalité et de spontanéité à injecter sur la scène, tel qu'il semble se manifester chez La Ribot.

PARTICIPANTS / *ESPONTÁNEOS*

Pour évoquer ce processus, La Ribot donne à ses participants le nom d'*espontáneos*. Utilisé lors du *workshop* de *PARAdistinguidas*, ce terme était déjà employé par La Ribot pour définir les non-professionnels de sa création *40 Espontáneos*, présentée dans une quinzaine de villes entre 2004 et 2006, où, contrairement à *PARAdistinguidas*, les participants investissaient seuls le plateau, comme souligné précédemment. Dans un entretien réalisé par Muriel Steinmetz pour le journal en ligne *L'Humanité*, la chorégraphe revient sur la définition du mot et sur les objectifs de ce projet qui préfigure celui de *PARAdistinguidas* et l'éclaire. Elle dit :

Dans le langage de la tauromachie, le terme « *espontáneos* » désigne quelqu'un qui saute dans l'arène et qui prend la place du torero. Les « *espontáneos* » que je vais rassembler ne sauteront pas dans l'arène mais sur la scène ! [...] Je m'intéresse essentiellement à l'aspect visuel des événements qui se produisent sur le plateau. Il n'y a aucun travail d'ordre conceptuel, psychologique ou émotionnel. Le fil directeur de *40 Espontáneos*, ce sont les corps et la manière dont ils réagissent ensemble face à une série d'actions imposées. Il s'agit de mettre en valeur l'intelligence du corps. Les interprètes marchent, rient, pleurent. Autant d'actes éminemment corporels. J'ai voulu créer des états de théâtralité mais aussi des moments de grande vérité. [...] Je désire montrer des corps qui écoutent, s'organisent, s'adaptent à l'environnement, à la présence des autres, alentour¹³.

En attribuant le terme *espontáneos* aux participants qu'elle convie de ville en ville à ses créations, La Ribot permet de cerner les contours de cette figure scénique en opposition avec celle de l'amateur. En effet,

13. Maria La Ribot, « La position horizontale aplanit les hiérarchies », propos recueillis par Muriel Steinmetz, *L'Humanité.fr*, 19 avril 2004, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.humanite.fr/node/304066> [consulté le 9 février 2018].

à l'instar du matador improvisé qu'est l'*espontáneo*, le participant est la personne qui quitte le banc des spectateurs pour rejoindre la scène où les actes se jouent selon un protocole rigoureux, comme pour la corrida. Or, si, comme le décrit Ernest Hemingway dans son roman *L'Été dangereux* (1985), en bondissant de manière impromptue dans l'arène, l'*espontáneo* trouble le déroulement des événements et se met en danger, le participant établit le même mouvement, le faisant passer de la posture de spectateur à celle d'actant sur la scène. Certes, chez La Ribot, ce mouvement est encadré (annonce, *workshop*, rémunération), mais, en privilégiant des novices et en limitant les répétitions, la chorégraphe conserve cette idée d'intrusion du réel au sein d'un événement ritualisé et codifié, mettant en crise, de la même manière que dans la corrida avec l'*espontáneo*, les paradigmes réalité / fiction, spectateurs / performeurs. Comme l'*espontáneo*, le participant modifie les modalités de l'événement en cours, suscite l'étonnement, voire l'admiration du public pour sa bravoure et pour avoir su saisir l'*oportunidad*, c'est-à-dire l'opportunité. Néanmoins, alors que l'*espontáneo* espère attirer l'attention sur lui en intégrant l'action de manière inopinée et transgressive, chez La Ribot, c'est le dispositif, tel qu'il est conçu, qui le sollicite afin que la lumière puisse être jetée sur lui l'espace d'un instant. Plus encore, il est invité à devenir collaborateur, producteur-actif de l'œuvre, ce qui se rapproche des œuvres performatives engageant la participation du public¹⁴, à la différence que *PARAdistinguidas* est présenté dans une salle de théâtre devant des spectateurs venus « voir » une représentation et n'ayant aucune marge d'intervention prévue par l'artiste. Il n'en demeure pas moins qu'en conviant des participants à être partie prenante de son spectacle, La Ribot explore ce type d'expérience relationnelle où le spectateur peut devenir un actant potentiel, voire un exécutant majeur de l'action. Aussi, c'est à travers la figure du participant, cet anonyme venu s'exposer sur le devant de la scène, que La Ribot interroge le statut du spectateur et les rapports de pouvoirs existants entre celui qui produit l'œuvre et celui qui la consomme, entre l'artiste reconnu et la foule des anonymes. Bien qu'ils appartiennent à un collectif soudé autour du projet du spectacle, les participants sont considérés dans leur individualité comme étant porteurs d'une certaine qualité de présence, ce qui, par extension, peut amener à se poser la question de savoir comment sauvegarder la singularité et l'expression personnelle de tout individu au sein d'une communauté.

Cette idée va dans le sens de la vidéo visionnée lors du *workshop* au théâtre du Phénix, soit quelques minutes du film *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960). Le but de cet aparté dans le travail était de faire prendre

14. Voir Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres – New York, Verso, 2012.

conscience aux participants du rôle des figurants dans un film, car ce n'étaient pas les protagonistes du premier plan qui interpellaient La Ribot, mais ceux des autres plans. À l'origine de ce regard posé différemment sur les figurants, une photographie du tournage du film *Spartacus* montrant une foule d'individus allongés dans un champ et couverts de faux sang ; tout en feignant d'être morts, ils brandissent une pancarte numérotée. Cette photographie a été l'élément à partir duquel s'est enclenchée toute la réflexion de La Ribot autour des figurants. Elle la poussera dans un travail intitulé *Les Films noirs* (2014-2015), série de vidéos numérotées présentant différemment les figurants, comme dans le *FILM NOIR 001* qui marque le début du projet et est conçu à partir de deux péplums, à nouveau *Spartacus* et *Le Cid* d'Anthony Mann (1961). Dans les extraits retenus, elle isole les actions et les attitudes des figurants à l'aide de bandes noires apposées sur les corps et / ou les visages des protagonistes principaux, redonnant à penser la place et la singularité des corps anonymes. Ainsi, cette démarche prolonge le travail de la chorégraphe avec les participants tout en explicitant le rapprochement avec la figure des « figurants » qui, dans sa logique, ne sont pas à comprendre comme des « extras », dans le sens de « compléments », puisqu'ils sont au centre de l'attention et de l'action, comme l'exprime autrement Marie-Madeleine Mervant-Roux :

Ces « participants », figures scéniques éphémères, se distinguent des figurants traditionnels dans la mesure où ils ne restent pas dans l'ombre : on leur apprend des gestes et des mots qu'ils interprètent au côté des professionnels et leur présence est affichée comme l'un des traits importants du spectacle¹⁵.

Certes, cette démarche n'est pas sans rappeler le quart d'heure de célébrité que chacun peut avoir, selon la formule d'Andy Warhol, mais, chez La Ribot, le propos semble davantage s'articuler autour de l'exploitation par l'industrie cinématographique de cette matière vivante, embauchée à moindre coût, et qui, pourtant, contribue largement à la dimension réaliste du film, ce qui renvoie plus globalement à la dynamique du système économique vis-à-vis de la main-d'œuvre bon marché. Matière vivante anonyme et innocente, par sa simple présence sur la scène, le participant concentre ces réflexions ; bien qu'ayant saisi l'opportunité de se distinguer de la communauté, il la représente sur la scène car il n'a pas l'attitude du professionnel qu'il côtoie, d'où un brouillage des repères réalité / fiction, quotidien / extra-quotidien, que lui seul peut opérer. En effet, parce qu'il a déjà l'expérience de la scène, parce qu'il l'a déjà foulée et a déjà appréhendé

15. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Non, le "participant" ... », p. 13.

le regard du public, l'amateur n'est pas en mesure d'enclencher le même type de processus où se mêlent danger et imprévu qui sont le propre de la « première fois », voire de la « première et dernière fois ».

UNE DISTINCTION NÉCESSAIRE

Ne pas établir la distinction entre participant et amateur, c'est à la fois sous-estimer l'engagement des collectifs amateurs vis-à-vis de la pratique théâtrale et nier leur véritable action, mais aussi amoindrir le propos des artistes qui, en privilégiant une matière vivante « pure »¹⁶, c'est-à-dire inexpérimentée, questionnent différemment la tension entre art et réalité. Idéalement novice, le participant amène une part de réalité sur le plateau et instaure un autre type de rapport au spectateur et à la fiction, et ce, justement parce qu'il n'entretenait pas jusqu'alors de lien avec la scène théâtrale; *a contrario* de l'amateur, l'événement de sa « distinction » du corps social et de son « exhibition » dans un spectacle est transgressif, inédit, voire unique. Ni professionnel, ni amateur, il est choisi pour son innocence (absence de technicité, et naturel) et pour sa singularité (corps non nécessairement idéal), d'où la brièveté des répétitions qui, nous l'avons vu avec le travail de La Ribot, vise à sauvegarder cet état de virginité. Le cas est similaire chez d'autres metteurs en scène faisant appel à des non-professionnels, majoritairement vierges de toute pratique de la scène, à l'instar de Castellucci dont nous avons évoqué succinctement l'expérience. Ainsi, pour son spectacle *Inferno*, les répétitions effectuées à Genève en 2008 avec les non-professionnels furent très courtes (six heures par jour du lundi au jeudi), comme l'explique Aline Papin, une des participantes. Si cette dernière mentionne l'absence d'explication psychologique concernant les tâches à accomplir par le groupe, elle souligne en revanche la manière dont la chorégraphe du spectacle, Cindy Van Acker, leur avait plutôt enseigné des déplacements, des actions¹⁷. À l'instar du travail des participants de La Ribot, ici, il ne s'agissait donc pas de composer un personnage, de bien jouer, mais d'être un corps quotidien plongé dans les contraintes de la scène. Le même phénomène s'opère lorsqu'il s'agit de solliciter des enfants ou des animaux, deux autres figures scéniques récurrentes chez

16. Nous reprenons ici le sens du terme donné par Jacqueline Nacache, c'est-à-dire « vierge de gestes empruntés et de mauvaises manières théâtrales ». Voir Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin (Cinéma), 2005, p. 132.

17. Aline Papin, *L'acteur survivra-t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci ?*, exigence partielle à la certification finale, Haute École de théâtre de Suisse romande, inédit, 2009, p. 28-29. Mémoire consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.hetsr.ch/upload/file/C_Papin_Aline_rech_04_09.pdf [consulté le 9 février 2018].

Castellucci, qu'il compare en ces termes : « Il y a une vérité d'une certaine façon dans le corps d'un enfant et dans le corps d'un animal qui est comme un trou dans la représentation »¹⁸. Tandis que pour le taureau d'*Orestie* ou pour le bébé de *Tragedia endogonidia*, deux spectacles de Castellucci, il serait risible d'employer le terme « amateur », pour les autres, volontaires occasionnels, l'amalgame est constant. Or, chez Castellucci, quelle est la différence entre le traitement accordé aux animaux et celui accordé aux non-professionnels ? Aucune, car les uns et les autres sont des participants qui suscitent la même forme d'expérience fondée sur l'immédiateté, la spontanéité et la mise en danger. Les non-professionnels de La Ribot sont autant participants que le sont les animaux (taureau, cheval, etc.), les adultes ou les enfants non-acteurs que Castellucci convie auprès de ses acteurs professionnels ; ils sont exploités sur scène comme le sont les animaux, c'est-à-dire en tant que matière vivante, présence génératrice de trouble, à l'image de l'*espontáneo* de la corrida.

Emily Lombi
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

18. Rencontre avec Romeo Castellucci pour le Festival d'Avignon, décembre 2007, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.theatrevideo.net/video/Rencontre-avec-Romeo-Castellucci> [consulté le 8 février 2018].